
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Frau Arcal, Pol; Perceval Verde, José Maria, dir. Natura invisible, esperit visible : aproximació a la metafísica i l'estètica del romanticisme alemany. 2018. 39 pag. (1139 Grau en Humanitats)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/216046>

under the terms of the  license

Treball de fi de grau

Natura invisible, esperit visible

aproximació a la metafísica i l'estètica del romanticisme alemany



Autor: Pol Frau Arcal

Tutor: José María Perceval Verde

Curs 2017-2018, Grau en Humanitats

Índex

1. El romanticisme i tot allò que altera	
1.1 Reaccions i continuïtats amb la Il·lustració.....	3
1.2 Art, natura i pensament.....	7
2. La construcció de la natura en l'idealisme alemany	
2.1 Kant i Fichte, els antecedents.....	13
2.2 El panteisme natural de Schelling.....	16
2.3 Llibertat i Natura.....	22
3. La natura a través de l'art	
3.1 L'impacte de la tercera crítica de Kant.....	25
3.2 El lloc privilegiat de l'art en el pensament romàntic.....	27
3.3 La natura en l'art del romanticisme alemany.....	29
4. Connexions romàntiques en l'ecologia contemporània.....	32
5. Conclusions.....	36
Bibliografia.....	38

1. El romanticisme i tot allò que altera

1.1 Reaccions i continuïtat amb la Il·lustració

El romanticisme es construeix en bona mesura com a reacció a la Il·lustració i s'oposa a ella i és en aquest sentit en el que m'interessa per a desenvolupar el tema de la meua argumentació. Caldrà doncs, entendre i definir primer a què reacciona el romanticisme, és a dir, en que va consistir el moviment il·lustrat. La Il·lustració o època de les llums (en anglès es coneix com age of enlightenment) és, com el seu nom indica, una pretensió d'alliberament d'una època passada dominada per l'obscurantisme, per la foscor. Foscor política, perquè s'oposa a l'antic règim, al privilegi i despotisme d'uns pocs per raó de llinatge, però també foscor en quant a desconeixença o predomini del misticisme i la religió en la recerca de les respostes a les grans preguntes sense resoldre de l'individu i el món que l'envolta, és a dir, falta de l'ús i organització de la raó al servei del pensament i el progrés del coneixement.

La falta de l'ús de la raó no es devia a una incapacitat o desconeixença de les seves possibilitats sinó a la falta de voluntat per a fer-la servir. Segons el text “Què és la Il·lustració?” de Kant, un dels textos que més fortuna fa com a definició del moviment, la Il·lustració és la sortida de l'home de la seva auto-culpable minoria d'edat. La paraula auto-culpable és la paraula en la que em vull fixar. Per a Kant l'home vivia abans de la Il·lustració en la incapacitat permanent de pensar i prendre decisions per ell mateix i ho feia no, o no només, perquè fos forçat a romandre en aquest estat, sinó perquè no volia fer-ho. Kant senyala la mandra i la covardia com a principals actituds responsables d'aquesta falta de voluntat. La mandra, és a dir, la falta de decisió i persistència en enfrontar-se a la complexitat que significa prendre el control del propi enteniment i covardia, és a dir, la por a els possibles perills que podrien aparèixer qüestionar les decisions que se li volen imposar. (Kant, 1784)

Del text de Kant se'n desprèn la necessitat dels il·lustrats d'educar a la societat en el foment de l'ús de la raó, en paraules de Kant a atrevir-se a saber, convençuts que és la direcció que la societat a de

prendre, universalitzar l'ús del saber i el saber mateix. D'aquí neixen les universitats modernes, l'enciclopèdia universal, els diccionaris, les biblioteques modernes, les ciències modernes entre d'altres organismes diversos dedicats al saber. No cal dir que tot aquest moviment va tenir conseqüències innegablement positives per l'individu i la societat però desemboca en una sèrie de problemàtiques. Segons Isaiah Berlin, la il·lustració es fonamenta en tres principis. El primer predica que tota pregunta pot contestar-se, encara que nosaltres no sapiguem contestar-la existeix algú que pot fer-ho. El segon, derivat del primer, diu que es pot aprendre i ensenyar la forma de conèixer aquestes respostes. I el tercer, però no menys important, que totes les respostes són compatibles entre si, és a dir, que existeix un coneixement absolut, no discutible, encara que puguem tenir discrepàncies entre nosaltres sobre quina és la resposta veritable de debò. (Berlin, 2014: 51-53)

Per tant, entenem que la Il·lustració tenia una vocació fortament universalitzadora i uniformitzadora en quant la voluntat d'establir consensos totals entre tots els membres socials va adquirir un paper central en la societat. Només podia existir un camí correcte per arribar a la veritat que era l'ús de la raó i aquest ús només es podia fer d'una forma determinada, per tant, calia establir una mètode de l'ús de la raó, un seguit de procediments universals per a raonar i arribar a conclusions universals. No cal dir que el panorama que s'obria de conflictes armats entre societats amb visions del món i objectius irreconciliables, i per tant, no compatibles, presentava certs problemes per aquestes visions del món. En qualsevol cas, uns volien imposar el que per ells era l'ús correcte de la raó als que no ho feien com ells i viceversa.

Tota aquesta forma de raonar es devia de fet, a un fort optimisme en el món i l'home. Concretament en que l'home és capaç d'observar el món i trobar i entendre el seu funcionament, és a dir, descobrir a través de l'observació quin és l'ideal del món, el lloc cap a on tendeix. La confiança en que és possible entendre el món perquè és un món racional, perfectament organitzat, que la humanitat pot desxifrar a través de l'ús de la raó. Aquesta forma d'entendre el món es veu tant en la ciència empirista

de l'època com en l'art que busca reflectir aquest ideal a través d'un realisme o naturalisme idealitzat. Segons Reynolds, possiblement el teòric d'estètica més important de l'època, l'artista percep la idea abstracta de formes més perfectes que les de qualssevol original real i és aquesta idea la que plasma en la seva obra. No es tracta doncs de reproduir simplement el que es veu sinó de detectar l'ideal que la naturalesa busca ja que tendeix cap a la bellesa i la perfecció, potser encara no ho ha aconseguit però és possible veure com procedeix i cap a on es dirigeix. Hi ha per tant per exemple arbres que estan més a prop d'aquest ideal i arbres que són un accident de la naturalesa i estan més lluny d'aquest, igualment passa també amb les persones i la resta de elements del món. (Berlin, 2014: 57-59)

De fet, la Il·lustració com tots els corrents històrics de pensament no va tenir la mateixa influència a tots els països i contrasta la gran producció de pensament al voltant dels principis de la Il·lustració a països que en el segle XVIII eren pròspers com França i Anglaterra amb la poca penetració que va tenir a Alemanya, malgrat el text de Kant.

Segons Berlin, el poc impacte en la cultura europea de l'Alemanya del segle XVIII es deu a la fragmentació de la nacionalitat alemanya en tres-cents territoris governats per prínceps que feia aparèixer grups culturals dispersos i provincials però a sobretot l'impacte de la guerra dels trenta anys que va fer desaparèixer a gran part de la població alemanya deixant el territori en una profunda crisi anímica i social i que per tant va limitar profundament el seu desenvolupament cultural. Prova d'això és l'origen humil de Kant, Herder i Fichte i l'origen relativament humil de Hegel, Schelling, Holderlin y Schiller, en ple contrast amb l'origen aristòcrata o de l'alta burgesia de gran part dels pensadors francesos de la il·lustració com Voltaire, D'Alambert o Montesquieu. (Berlin, 2014: 66-68)

El romanticisme neix a Alemanya des de la perspectiva d'Isaiah Berlin fruit d'un fort pessimisme social i sentiment d'inferioritat nacional. Es desenvolupa rebent una forta influència del pietisme que és una branca del luteranisme que es caracteritza pel respecte profund de la relació personal de

l'individu amb Déu. Es pren doncs una posició de recolliment interior, de rebuig per l'aprenentatge i l'ús de la raó en favor d'una experiència íntima amb un mateix i es posa en valor el coneixement gairebé de revelació, individual i espiritual que aquestes experiències poden donar. Segons Berlin, aquests comportament es deu en bona mesura a causa del fracàs de la vida social i política, com que el projecte social alemany s'ha vist afeblit i frustrat es busca una salvació individual que l'alliberi del patiment de la vida terrenal. Prima la relació emocional i sentimental, és a dir, altament personal amb el món i es defuig de la intel·lectualitat, de la universalitat. (Berlin, 2014: 69-72)

Per Hamann, els francesos il·lustrats no eren capaços de captar i entendre la realitat vivent i palpitant de la vida. Que els principis científics i analítics podien resultar útils per a diverses qüestions pràctiques però que no servien per entendre i actuar en el món. Considerava que un conjunt de proposicions generals no podien definir a un individu o una experiència concreta i que tot aquest ordre que volien imposar els conceptes i les categories científiques no feien més que limitar i empobrir al individu. Hamann diu que l'individu vol viure intensament, vol explotar al màxim les seves capacitats amb la passió i el desordre que siguin necessaris i que l'ordre i la apatia sentimental que imposa la il·lustració converteixen a l'individu en un mort en vida. (Berlin, 2014: 73-76)

Podem trobar clarament una dinàmica d'oposició entre dos corrents intel·lectuals, uns busquen la universalitat del conjunt social altres la singularitat i diferenciació de l'individu, uns busquen un ordre racional i científic que els permeti organitzar el món i els altres un desordre sentimental i espiritual que permeti el desplegament de totes les potencialitats del individu. En definitiva, arribem ja al tema principal d'aquest treball, uns busquen la comunitat i la universalitat de les grans ciutats, nuclis de poder polític i social, els altres trobaran en la perifèria el recolliment personal que estan buscant. La natura, el bosc, grans muntanyes i valls, els grans rius i mars seran aquell lloc en el que els romàntics buscaran la reconciliació amb ells mateixos, davant la societat organitzada i cultural de les ciutats; el món salvatge i natural, el món desconegut per descobrir, és per això que he volgut començar parlant

d'ells. Tot i així, no tot són oposicions entre romanticisme i Il·lustració, existeixen també continuïtats. La historiadora Mary Fulbrook explica que la Il·lustració va arribar a Alemanya lògicament més tard que la francesa i influenciada fortament tant per ella com per l'anglesa, sota el nom d'Aufklärung, però sovint els elements il·lustrats venien barrejats amb influències del mateix pietisme que després influenciaria al romanticisme. (Fullbrook, 1995:124)

És un exemple Leibniz que tot i les seves nombroses aportacions al camp de la ciència i les matemàtiques es sent alhora també influenciat per plantejaments metafísics propers al luteranisme i defensa que no hi pot haver contradicció entre raó i fe ja que tots dos són dons de déu i anticipa així un cert panteisme que desenvoluparà el romanticisme. Leibniz considera, i Schelling treballarà per aquesta via, que es pot trobar a déu a tots els elements de la natura i que tot el món natural funciona a partir d'un ordre construït a través d'una força divina. Segons Leibniz, el món està compost per unitats senzilles a les que anomena mònades i que depenen d'una mònada central que és la divinitat, tots aquests elements funcionen d'alguna manera connectats ja que entre ells existeix una harmonia preestablerta i per això Leibniz afirma, en una frase cèlebre, que vivim en el millor dels mons possibles. Alfonsina Janés hi troba en aquest raonament una influència optimista que porta a l'home a creure en la seva autosuficiència i la recerca de la seva autonomia. (Janés, 1992: 75)

1.2 Art, natura i pensament

La pintura és un dels llocs on podem veure més clarament la plasmació del pensament romàntic alemany. Les pintures de C.D Friedrich ens mostren la angoixa que sent l'humà en front la natura que es presenta com un desconegut inabastable, infinitament més gran que l'individu. L'individu en front la natura se sent vulnerable, la natura ja no és aquell món controlable i regulable per l'humà, és una entitat separada de la que ens hem allunyat i que té un poder immensurable per la seva grandesa però també per la desconexença que en tenim, per com ens hem separat i hem viscut d'esquena a ella. El paisatge que ens expressa Friedrich és símptoma d'una doble cara, per un costat la humanitat ha

descobert el seu poder i els perills de l'expressió del seu poder que fa que busqui en la natura l'harmonia i l'estabilitat perduda, per l'altre banda, i és conseqüència d'aquest primer fet, ha descobert la seva pròpia fragilitat i els seus límits, tant davant de la resta de la societat, com també davant del univers immens, caòtic i tot i els esforços dels mètodes del racionalisme il·lustrat encara molt misteriós i imprevisible. Per Argullol, el paisatge de Friedrich ens mostra la consciència de l'individu com un naufrag que s'ha escindit a causa dels seus propis actes de la natura i que busca tornar a l'esperit de la natura sovint associat a la divinitat, a la totalitat, a l'absolut, a allò que no està condicionat per res més i que és causa de la resta, concepte crucial pel romanticisme. Tot i així, alhora que manifesta el seu desig de reconciliar-se amb aquesta totalitat que conformen esperit i natura també és conscient de les enormes dificultats que té per fer-ho. (Argullol, 2012: 15-25)

De fet, segons proposa Kenneth Clark, el romanticisme seria una categoria que s'oposa al classicisme i que no depèn de si està emmarcada o no al període de finals del segle XVIII i principis del segle XIX. El romanticisme seria el caràcter d'alguns artistes que apel·len a les emocions del receptor a través de la temàtica utilitzada o la força, color o dinamisme de les seves obres. En canvi, el classicisme el trobaríem en les obres ben estructurades i ordenades en la seva composició. Aquesta oposició no és només estètica sinó també intel·lectual. Mentre el classicisme busca la simplicitat i la grandesa sòbria, tranquil·la, els romàntics busquen la recreació de sentiments sobretot els sentiments més potents com la por o la sensualitat buscant així una rebel·lió contra la conformitat i l'estancament dels valors precedents. (Clark, 1990: 23-24)

Partint d'això podem entendre millor obres que podrien semblar anacròniques del seu temps com ara *Soledades* de Luis de Gongora que tot i ser plenament barroca se li poden reconèixer molt motius romàntics com ara la descripció de espais immensos i angoixants. Alhora no resulta estrany ja que el barroc espanyol degut a les seves circumstàncies és un dels moments moderns que més revolucionen la literatura espanyola i venen a contradir el Status Quo tant de les estructures polítiques de

l'absolutisme com dels referents artístics clàssics del renaixement. És comú en el barroc adoptar formats clàssics i adaptar-los i transformar-los sobre criteris moderns o, si seguim la proposta de Clark, criteris romàntics. Trobem en Góngora el mateix plantejament que trobarem després en els romàntics alemanys, la natura com un espai on fugir de les frustracions socials, en aquest cas de l'absolutisme espanyol de la casa D'Austria i de retrobament amb un mateix. (Orozco, 1984: 139)

Si bé, la fixació per la natura des d'un punt de vista transcendental, és a dir, reflexiu, espiritual, no és només pròpia del romanticisme, no tot el romanticisme es fixa en la natura com a motiu artístic i reflexiu. Ja hem dit que el context alemany era molt diferent al francès durant el segle XVII i XVIII i també va seguir així durant el XIX. El romanticisme francès tenia especial preocupació per l'art social, pel dramatisme humà, en acció, quasi teatral. El romanticisme alemany tenia un major interès per la introspecció silenciosa i personal molt més propici al contacte amb la natura. Segons De Paz, el romanticisme alemany va ser abans de res una concepció del món dependent de l'ètica i de la forma de pensar. Això fa, segons ell, que si Delacroix trobés l'altre, l'exotisme (allò desconegut, camp d'interès habitual dels romàntics) en l'Orient, Friedrich troba aquest altre a “les terres desconegudes de l'ànima” a dins d'un mateix, en una espècie d'inconscient d'abans de Freud reflectit en el paisatge. (De Paz, 2003: 249)

De fet, De Paz defensa l'art romàntic alemany com moment on l'art es vincula clarament amb el pensament ja que considera que si quelcom és característic del romanticisme alemany és precisament la concepció mateix que es té de l'art com a “ventana abierta al mundo de lo invisible”. Així, l'art aspirava a ser la plasmació visible d'una realitat exterior invisible i per tant volia ser una mena de revelació en quant a mostra de quelcom que no es pot veure fàcilment però que tanmateix existeix. Aquesta revelació que l'artista volia comunicar sovint tenia a veure amb les seves sensacions internes, els seus sentiments íntims que tanmateix també podia reconèixer com a propis l'espectador o trobar a través de l'observació de l'art les seves pròpies inquietuds sentimentals. No hi havia per tant un gran

interès en ser fidel a la realitat en les seves obres pictòriques perquè es partia ja d'un baix interès per la realitat mateixa, la realitat servia més aviat com a excusa, com a tela a través de la qual plasmar i mostrar les pròpies inquietuds. Aquest idealisme que prediquen els romàntics alemanys ha marcat profundament la visió que els europeus tenim de l'art i de l'acte estètic en general que es converteix bàsicament en expressió de la subjectivitat, Friedrich escriu “La llei de l'artista és el seu sentiment” i també diu que l'artista ha de pintar “allò que veu dins d'ell mateix”. (De Paz, 2003: 251-252)

D'alguna manera podem veure com el romanticisme alemany anticipa els descobriments que després farà el psicoanàlisi en el territori de l'inconscient i de la repressió encara no expressat amb aquests termes però també hi veiem reminiscències de la mística medieval que ens recorda per exemple a l'art romànic i el seu fort component simbolista i místic, i això es deu per la fixació romàntica per l'antiguitat grega i sobretot medieval com a contrast amb el passat més immediat i com a terreny antic on explorar noves formes d'expressar-se i de fer art amb energies renovades i interessos molt diferents dels que la humanitat havia tingut fins llavors. La fixació per l'època medieval es pot veure com una nostàlgia pel passat davant de les dificultats del present però també com una mostra de la fascinació per les ruïnes com a expressió de la grandesa de les idees però sobretot de l'expressió dels sentiments, de la seva capacitat creadora dels homes que els han precedit i també com símbols de la capacitat destructora de la força de la natura que mai s'atura que recorda la fugacitat dels homes i del seu impuls creador, el que els romàntics anomenaran el geni. (Argullol, 2012: 27-28) L'interès per la llunyania i la diferencia no es limita en el temps sinó també en l'espai, així per exemple Schlegel va estudiar sànscrit i va escriure tractats sobre la llengua i sobre els coneixements de l'Índia. (Janés, 1992: 94)

Ens queda encara una altra cara del romanticisme alemany a la que prestaré menys atenció però que cal comentar per la important influència posterior. Un dels camins que el romanticisme emprà ve en relació amb passar del culte a l'individu com a capaç d'autorealitzar-se i prendre autonomia i poder propi amb la fixació cap a la col·lectivitat humana com a quelcom singular capaç d'emancipar-se i

diferenciar-se de la resta de la humanitat; porta inevitablement a un sentiment nacionalista. Una de les figures més destacades en aquest corrent de pensament és Herder que desenvolupa la noció d'esperit popular o esperit del poble, i detectava les cançons, les poesies o les formes de raonar i actuar al llarg de la història com a expressions de l'esperit del poble alemany. El mateix Herder va ser un dels precursors en recopilar cançons populars alemanyes sovint d'origen medieval i establir un cànon d'aquelles obres que més reflecteixen l'esperit del poble alemany, fent així, de forma indirecta, una definició dels trets distintius dels alemanys. (Janés 1992, 93-95) Aquest nacionalisme tindrà, no cal dir, rèpliques a la resta d'Europa, com per exemple en el mateix cas català amb els segadors, el cant de la senyera o la mitificació de Rafael Casanova i els fets de 1714, tots recursos culturals o històrics construïts al segle XIX.

Com destaca Safranski, la idea de poble de Herder està pensada des de l'individu i que no és més que la unió d'individus que per acció conjunta constitueixen un clima espiritual de vida comuna, com si formessin un individu major. Segons Safranski, Herder distava del nacionalisme exclusivista de forma clara com quan en aquest fragment deia:

¿Qué es una nación? Un gran jardín descuidado [...] la naturaleza ha dispuesto que un hombre y también un linaje y un pueblo, aprenda de otro y junto con otro hasta que finalmente todos hayan comprendido la difícil lección: no hay ningún pueblo que sea el pueblo escogido por Dios en exclusiva: todos han de buscar la verdad, el jardín de la mayor comunidad ha de ser cultivado por todos (Safranski, 2009:28)

Però la realitat és que el concepte de poble de Herder obre la porta a nacionalismes menys inclusius. La voluntat de transcendència romàntica de l'individu porta primer a un universalisme indefinit que s'explica com a sentit i gust per allò infinit però poc a poc va adquirint color polític i nacional. Safranski ho explica com a conseqüència de la construcció nacional que proposa la revolució francesa i la reflexió alemanya entorn a quin sentit i valor té el poble alemany o la nació alemanya. Novalis per exemple parla de l'individu alemany com a algú que es forma en una cultura superior en un camí

lent però segur per davant de la resta de països europeus i que això ha de donar-li una gran “supremacia sobre los demás en el curso del tiempo”. Schiller també tenia una opinió semblant i si bé considera que Alemanya entra tard a la història, obté d’aquest endarreriment històric un benefici que els portarà a esdevenir primacia cultural. Davant un debat polític que protagonitza i lidera França, Novalis i Schiller consideren que “l’esperit del món ha escollit als alemanys per la gran missió de fomentar la llibertat i la bella humanitat a Europa”. Podem veure com es gesta un sentiment de superioritat cultural enfront el sentiment d’endarreriment històric que marcarà el nacionalisme alemany i que durà a la barbàrie nazi futura que en la opinió de Safranski utilitzaria a la cultura per els seus fins sense que aquesta mateixa formació cultural adquirida servís per impedir-ho. No cal doncs indagar més en aquesta qüestió, de la influència en la construcció del nazisme del romanticisme alemany ja s’han fet obres més detallades que aquesta i tampoc és l’objectiu del meu treball. (Safranski, 2009:157-160)

2. La construcció de la natura en l’idealisme alemany

2.1 Kant i Fichte, els antecedents

Aquesta certa continuïtat entre Il·lustració i romanticisme alemany de la que he parlat té un clar nom propi: Emanuel Kant. El filòsof de Königsberg és una de les figures centrals i probablement la més original de la Il·lustració alemanya i marcaria alhora tota una generació de pensadors posteriors des de Fichte fins a Hegel ja que inspiraria els fonaments del que després s’anomenaria idealisme alemany. Sovint Kant s’explica com aquell que resol la dicotomia entre empiristes i racionalistes ja que considera que ni la realitat pot ser coneguda només a través de la raó ni tampoc es pot fer a través de l’experiència. De fet, Kant dirà que nosaltres veiem la realitat exterior a nosaltres a partir d’un conjunt d’eines que codifiquen o descodifiquen la realitat mitjançant les possibilitats humanes i d’això se’n desprendran dues conseqüències principals, que la realitat tal i com és realment no la podem conèixer, és a dir, la realitat en si, i que l’acte de conèixer la realitat no és un acte passiu sinó un acte actiu a

través del qual nosaltres realitzem un procediment amb el que ens fem una imatge de la realitat exterior, i que per tant, la realitat tal i com nosaltres la veiem no és una realitat neutra, sinó que és una realitat d'acord amb les condicions de possibilitat del jo (Kant parlarà del temps i de l'espai), una realitat per a si i no una realitat en si. Així s'establirà una diferenciació entre allò sensible, allò que existeix fora de nosaltres, i allò intel·ligible, és a dir, allò que nosaltres observem, allò que existeix "per a nosaltres". Kant diferenciarà dos tipus de coneixement, el coneixement que es desprèn d'allò observable i el coneixement que va més enllà d'allò observable i que es desprèn de l'ús de la raó i de la imaginació, de la voluntat d'anar més enllà de l'experiència. (Reale i Antiseri, 1988: 728-729)

Fichte serà un dels primers que ja des d'una posició propera al romanticisme s'inspirarà en Kant per anar més enllà d'ell convertint el criticisme de Kant en idealisme. Kant havia optat per una postura que ell mateix anomenarà crítica com a camí entremig entre l'idealisme i el dogmatisme. El dogmatisme era una de les preocupacions del moment i tenia com a un dels màxims representants a Spinoza, el qual considerava que Déu estava en tota la natura visible i que per tant allò exterior a nosaltres, l'objecte del nostre coneixement era perfectament fiable ja que venia de Déu, identificant així la substància de tot allò exterior com a única i divina identificable amb la natura. Per tant, el spinozisme significa la primacia de l'objecte sobre el subjecte (és a dir, una visió molt optimista de l'experiència) i un panteisme religiosament no ortodox qualificat sovint directament d'ateu (Copleston, 1996a: 245-256).

Ja hem vist com Kant soluciona aquest conflicte amb la idea kantiana de la cosa en si i la cosa per a si però aquesta solució no satisfà a Fichte que acaba per emprendre el camí de l'idealisme. Per a Copleston, Fichte justifica aquesta tria per mitjà de la inclinació i l'interès que manifesta l'individu que pensa en aquestes qüestions, el filòsof. Aquell que tingui un interès moral per la llibertat i la capacitat d'acció de l'individu s'interessarà pel poder del subjecte sobre l'objecte, del jo sobre tota la resta que és no-jo. En canvi, aquell filòsof menys madur, que no té aquesta consciència moral sobre

si mateix s'inclinarà pel dogmatisme, per la veneració de l'objecte sobre el subjecte (Copleston , 1996b: 41-42). Fichte afirmarà en el seu text "Teoria de la ciència" que el món només existeix per a la consciència i que el jo és qui possibilita l'existència del món. Copleston puntualitza que el jo s'entén com una extensió finita d'un jo infinit, absolut, que podria ser identificat amb Déu, si no fos així Fichte cauria en el solipsisme, com el de Descartes, en que només hi ha un individu que existeix, i aquesta no era la seva intenció. L'absolut, de vital importància en el romanticisme, seria una activitat infinita dirigida cap a la autoconsciència que utilitza l'humà com a mitjà per desenvolupar-se. (Copleston , 1996b: 78-79)

És aquest poder creador de l'esperit universal, de l'absolut, el que segons Marí dona un fonament filosòfic per a l'art en quant només existeix un jo absolut que es manifesta en els individus i que tot allò exterior a ell és de la seva creació i així la creativitat transcendeix qualsevol limitació convencional i l'individu es reconeix com a principi actiu originari del món, ànima universal que dona forma al món i fora d'ell no existeix res. (Marí, 1979: 65-66) Per Fichte el jo s'escapa de si mateix cap a l'exterior, cap al no-jo que és la determinació, una visió del món en que una força superior dicta com ens hem de comportar i com ha de ser el nostre món. Safranski explica que Fichte va dedicar molts esforços a anar contra aquest determinisme del no-jo demanant a la seva audiència que s'impliqués en el món, que fos amo de si mateix i de les seves accions posant en dubte aquest món objectiu i determinista del no-jo. Podem veure com Fichte va més enllà de Kant considerat per alguns com el kantianisme més radical. Sigui com sigui Fichte obre un nou camí cap a la filosofia no donant per tancat el pensament de Kant, i Schelling dirà en una carta a Hegel que:

la filosofía no està terminada todavía, Kant ha dado los resultados: aún faltan las premisas (Safranski, 2009: 69).

Cal aclarir encara de quina forma el jo de Fichte es diferencia del solipsisme. Fichte considera que només quan el jo es coneix a ell mateix és llavors quan coneix el món i per tant no pot existir un no-

jo sense un jo, ja que el no-jo no és més que allò que s'oposa al jo. Com a individus ens resulta impossible escapar del jo, i per tant, és en aquest sentit que el no-jo és un aspecte de jo. (Safranski, 2009: 71) Així el jo considera que el no-jo és una limitació per el jo, però Fichte vol posar l'accent en que el no-jo no és quelcom totalment estrany a el jo, sinó que està impregnat per aquest jo i per tant aquest jo participa a través de la seva pròpia activitat en la formació d'aquest món. Per explicar això Safranski destaca que la realitat és construïda pel jo dins d'un horitzó de possibilitats entre les que el jo escull, el que comunament anomenem la llibertat. El conflicte apareix en la problemàtica entre necessitat i llibertat, ja que si el jo tria sempre la forma més adequada entre les possibilitats obeint a la necessitat, no hi ha dubte que existeixen igualment altres camins possibles i que el jo pot pensar el món d'una altra manera i també pot veure el món d'una altra manera. Per explicar aquesta particular circumstància Fichte fa diferència entre dos tipus de jo, el jo transcendental i el jo empíric, mentre que el segon fa servir la imaginació voluntàriament, el jo transcendental fa actuar la imaginació de forma espontània i inconscient abans de que el jo tingui consciència de si. Aquestes dues formes de jo no estan separades entre elles de forma total i és possible acostar-les. Fichte considera que és possible ampliar l'activitat del jo espontani i que existeixen moltes limitacions que forcen a actuar a l'individu en una direcció quan realment no està forçat ja que és difícil no deixar-se endur per la comoditat de ser conduit com a reacció i no com el jo realment és, acció, i que aquesta inèrcia que ens limita la lliure acció del nostre jo és el major mal i és allò que cal combatre. (Safranski, 2009: 72-73)

2.2 El panteisme natural de Schelling

Però de qui més m'interessa parlar és del següent en la cronologia de l'idealisme alemany, Friedrich Schelling. Schelling es veu clarament influenciat per Fichte però se'n diferencia d'ell en la segona etapa del seu pensament en aspectes importants que el porten a considerar a la natura com el centre del seu anàlisi, anomenant la seva producció intel·lectual com a *Filosofia de la natura*.

Schelling es distancia de Fichte en quant qüestiona la primacia del jo afirmant que perquè el jo pugui ser pensat ha de existir un ésser que sigui anterior a tot pensar i representar. Per a Arturo Leyte, Schelling considera la natura com el costat objectiu o visible de l'esperit de la mateixa manera que l'esperit és el costat subjectiu o invisible de la natura. (Schelling, 1996: 35) Dit d'una altra manera, la visió del món de Schelling és monista en quant considera que tot allò existent és expressió d'un mateix principi, d'un absolut que està en tot allò, tant objectiu com subjectiu, que per Schelling és la natura, l'individu és natura subjectiva i el món exterior a l'individu és natura objectiva. Aquesta afirmació desplaça de forma clara la centralitat del jo que hem vist en Fichte i porta a l'individu a l'expressió d'una entitat superior a ell, la natura.

Per a Frederick C. Beiser el concepte de natura en Schelling ve a resoldre el problema del dualisme de Kant entre allò intel·lectual i allò sensitiu, la connexió entre tots dos mons resulta problemàtica i no resolta per Kant i la deixa en un misteri i Schelling troba en la natura l'organisme que engloba els dos mons. Tot és natura, el pensament és natura conscient, és la natura més organitzada, i la matèria és natura no conscient, un tipus de natura menys desenvolupada, menys organitzada que la conscient. No hi ha diferencia d'espècie entre allò mental i allò físic, es tracta només d'una diferencia de grau. Per a Beiser, Kant rebutja el monisme (també anomenat organicisme) en bona mesura perquè considera que això significa la fi de la llibertat moral. En canvi, per a Schelling i els romàntics el dualisme era problemàtic en quant significava la fi de la unitat de la natura però feia necessari explicar la possibilitat de llibertat precisament a partir d'ella com veurem més endavant. (Beiser, 2018: 235-241)

Per Schelling el conjunt de la realitat no és més que el conflicte entre forces, la repulsió i l'atracció que animen i donen forma al món. Del resultat d'una activitat il·limitada i una limitadora se'n dona la condició de possibilitat de l'experiència del món, l'aparició de l'individu finit i autoconscient en el

marc d'un món en constant producció fruit d'una força infinita, il·limitada, la natura. (Schelling, 1996: 36-37) Schelling considera que la tasca de la natura és construir la matèria i si bé dedica esforços a explicar com actua sobre el món considera que:

Si la intención de una teoría general de la naturaleza fuera la de alcanzar conscientemente la infinita multiplicidad y profundidad de los fenómenos que se encuentran de forma inconsciente en la naturaleza, no quedaría más remedio que contarla dentro de las cosas imposibles (Schelling, 1996: 175)

Per a Schelling, l'actuació de la natura per la seva naturalesa inconscient, infinita i complexa és impossible de conèixer mai del tot, no només per la seva complexitat, sinó perquè nosaltres no som més que un grau conscient i finit d'un sistema infinit i de funcionament inconscient i adquireix d'aquesta forma una significació misteriosa i de respecte propera a la idea de Déu. Tot plegat va en la direcció de considerar la producció inconscient de més valor que la conscient en una inversió total dels valors il·lustrats que es desenvoluparà també a través de la teoria de l'art que explicaré més tard.

Beiser considera que els romàntics fan un intent de construir una metafísica a partir de la fusió de l'idealisme de Fichte i el realisme de Spinoza, d'aquest estrany matrimoni en surt la filosofia de la natura, l'organicisme. (Beiser, 2018, 189-190) Tot i que a priori semblen aparèixer moltes incompatibilitats, els romàntics consideraven que no els servia una altra cosa ja que cadascun d'ells havia sabut captar una part de la veritat i calia unir totes dues. Habitualment la metafísica es debat entre un escepticisme semblant al de Descartes inicial on no podem saber ni entendre què existeix en el món i què el fa funcionar, o un dogmatisme que assegura l'existència d'una entitat superior inqüestionable que dona resposta a totes les nostres preguntes (raonament casualment també present en Descartes) deixant una pregunta sense resoldre; com podem saber que existeix una natura o una història més enllà de la consciència? La metafísica romàntica intenta superar aquests dos extrems i es per això que resulta interessant. D'aquesta forma es busca la reconciliació entre la importància del jo desenvolupada per Fichte i el domini de la natura de Spinoza.

Com ja he explicat al principi d'aquest apartat les idees de Fichte i Spinoza semblen irreconciliables, de fet, són en bona mesura contraries, ja que si Fichte entén l'existència de la natura només com a experiència del jo i a partir de l'acció de llibertat del jo, Spinoza només entén el jo com a expressió de la natura que és a tot arreu i regula el seu comportament de forma determinista. Paradoxalment, Beiser veu en Fichte, concretament en la teoria de la identitat entre subjecte i objecte, el germen d'aquesta associació romàntica entre idealisme i realisme i això és producte, segons Beiser, de les dificultats que Fichte troba per interpretar el seu propi principi. Fichte considera en l'autoconeixement subjecte i objecte, ideal i real, són el mateix i considera que tota experiència es d'alguna manera o altra auto-coneixement, partint d'això es tanca el cercle on tot subjecte i objecte, jo i no-jo son el mateix. (Beiser, 2018, 194)

Pels romàntics, el subjecte i l'objecte només tenen sentit en l'experiència però la teoria d'identitat entre ells per Fichte té la pretensió de ser transcendental, d'explicar la possibilitat de l'experiència mateixa, i per tant, aquest principi no pot dependre del subjecte i l'objecte, no pot dependre de l'experiència. S'arriba al raonament de que si el jo es projecta absolutament a tot arreu, si tot és jo, el jo no pot crear una projecció de si mateix catalogada com a no-jo.

Els romàntics arriben a la conclusió que seguint el raonament de Fichte, o el jo domina la natura i l'objecte no és més que producte de l'activitat del subjecte, o el jo no domina la natura i que per tant l'objecte no es pot conèixer, torna a ser la cosa en sí de Kant. Fichte, tot i apropar-se al realisme empíric de Kant no deixa de considerar que tota realitat depèn del jo transcendental (d'una substància conscient) que és legislador de la natura i aquestes consideracions resulten per als romàntics insuficients i reclamen l'existència d'una realitat independent de la natura respecte a qualsevol tipus de jo, un "realisme superior", considerant el projecte de Fichte com a fracassat i veient-se amb la necessitat de superar-lo. (Beiser, 2018: 195-197)

Darrere del concepte de natura de Schelling i els romàntics hi ha el concepte de fi natural extret de la crítica del judici de Kant, un text que tot i les discrepàncies dels romàntics amb Kant seria molt influent pels romàntics, sobretot en la seva concepció de l'art que ve estretament relacionada amb la metafísica que hi construeixen al voltant que serveix tant per a explicar l'art com per explicar el món.

Segons Kant, una cosa és un propòsit natural quan satisfà dues condicions. Poseeix una unitat orgànica on cada part és inseparable del tot i on la idea del tot determina el lloc que li correspon a cada part i segon és auto-generador i auto-organitzador de tal forma que totes les parts son recíprocament la causa i l'efecte les unes de les altres sense que existeixi una causa externa. De la generalització d'aquest concepte, és a dir, de la seva aplicació a tota realitat objectiva i subjectiva en el seu conjunt neix la idea romàntica del concepte orgànic de natura en el qual la natura és un organisme d'organismes de tal forma que totes les seves parts en tots els seus graus formen part del mateix fi d'organització i desenvolupament i com ja hem vist abans no hi ha diferència de classe entre les plantes, els minerals, els animals o la consciència, entre matèria i pensament, únicament es tracta d'una diferència de grau. (Beiser, 2018: 198-199) A més, per Leyte, Schelling amb la teoria de l'organisme ve a desmuntar una concepció mecanicista de l'objecte reduït a una cosa morta i reivindicar una concepció dinàmica i viva de la natura (més propera a la biologia que a la física), en constant producció i alhora explicar el jo o la consciència a partir de la natura, “reconstruir aquella “continuidad” que lleva de la naturaleza a la subjetividad”. (Leyte, 1998: 48-49)

De tot això, se'n desprèn que l'absolut, allò no condicionat i que condiona a la resta, és a dir, la natura, és visible a tot producte natural i es manifesta com a procés contínuament en desenvolupament, Schelling diu:

Dado que en nuestro espíritu habita un impulso infinito a organizarse a sí mismo, del mismo modo tiene que revelarse en el mundo exterior una tendencia general a la organización... Desde el musgo, en el que apenas es visible todavía la huella de la organización, hasta la forma más noble, que parece haber roto las ligaduras de la

materia, domina un únic y mismo impulso que se esfuerza por trabajar en pos de un único y mismo ideal de finalidad, que aspira a seguir expresando hasta el infinito un único y mismo modelo originario, la pura forma de nuestro espíritu. (Schelling dins de Leyte, 1998: 50)

Per a Schelling l'esperit és precisament el moviment a través del qual ell mateix arriba a ser cosa i de ser conegut només pot ser intuït en el moviment. És a dir, tal i com explica Leyte, l'autoconsciència no és subjecte sinó esperit. L'esperit és un esdevenir, no és finit perquè llavors seria sempre objecte ni tampoc infinit perquè llavors no podria ser objecte ni coneixes a si mateix sinó la unificació de finitud i infinitud, és la sèrie d'accions a través de les quals arriba a ser autoconsciència. I tota expressió de la natura, que es troba sempre en moviment, és mostra de l'activitat de l'esperit, d'aquesta forma s'entén millor la sentència de Schelling, "el mundo exterior se encuentra desplegado ante nosotros a fin de poder reencontrar en él la historia de nuestro espíritu". (Schelling, 1996: 21-22)

Aquí s'està afirmant que l'esperit només pot conèixer allò que és igual a si mateix i des d'aquesta perspectiva segons Leyte es podria estar afirmant fins i tot que no hi ha matèria inorgànica i que el que reconeixement com a tal resulta més d'una imposició i divisió del pensament que de la pròpia realitat. (Leyte, 1998: 50) Així Schelling considera que la natura se'ns presenta sota dues formes, com a producte, és a dir, com a resultat de les forces de la natura, de l'esperit, que seria el que Schelling anomena *natura naturata* o natura com a objecte o se'ns pot mostrar com a productivitat, com a activitat de l'esperit, és a dir, com a subjecte, *natura naturans*. (Leyte, 1998: 52)

Segons Schelling, la filosofia s'ha d'encarregar de la natura com a subjecte i la ciència de la natura com a objecte. Si la natura és ment visible i la ment és natura invisible això explica que tant els plantejaments de l'idealisme com els del realisme siguin correctes, cap visió té privilegi per sobre de l'altre, totes dues són perspectives d'una mateixa realitat, d'una força vital. La autoconsciència és el fi de la natura, el seu moment més elevat, però això no vol dir, com deia Fichte, que no existeixi res

fora de la autoconsciència, ja que la natura existeix de forma independent de la subjectivitat i de fet existeix abans d'aquesta, però la subjectivitat no deixa de ser part d'aquesta natura i conseqüència d'ella. (Beiser, 2018:207-208)

Per Beiser, tot i que la proposta de Schelling fos arriscada i imaginativa i no demostrable, ell considerava que venia avalada pels darrers resultats científics de l'època a partir de la llei de la gravetat de Newton i les investigacions sobre l'electricitat, el magnetisme i la química que plantejaven el dilema de l'acció a distància i que suposarien el cop de gràcia al mecanisme dominant en l'època. (Beiser, 2018: 201-202) L'associació divina de la natura de Spinoza semblava ser l'única sortida possible per a la religió en una època marcada per la ciència. La ciència era convertida en religió en naturalitzar la divinitat i la religió es convertia en ciència en divinitzar allò natural. (Beiser, 2018:203) Tot i això, la concepció de la natura de Spinoza era encara mecanicista influenciat per la seva època i faltava encara un nom propi en el trencaclosques de la filosofia de la natura romàntica, Leibniz. Fusionant la substància viva, (la Vis Viva) de Leibniz i la substància infinita de Spinoza els romàntics van crear una espècie de panteisme vitalista, un sistema on la divinitat era a tots els elements del món i els feia desenvolupar-se constantment de forma viva.

2.3 Llibertat i Natura

Però si l'home forma part de la natura, de quina manera l'home és lliure? A priori semblaria que Schelling retorna a l'antropocentrisme del que semblava voler-se distanciar. Ja que si l'autoconsciència és la finalitat de la natura, l'home sembla destinat a tenir el món a les seves mans, però això no és ben bé així ja que la relació es mostra bidireccional. Si bé, l'home és allò superior i màximament desenvolupat de la natura, l'home no deixa de ser natura i té per objectiu final el desenvolupament d'aquesta. És a dir, tant es desenvolupa la natura per a l'home com l'home es desenvolupa per a la natura ja que no deixen de ser mai la mateixa cosa. En aquest moment ens

plantejem el dilema respecte a la possible llibertat de l'home, si l'home ha de acomplir la finalitat de la natura no estaria doncs determinat en els seus actes seguint el determinisme de Spinoza?

Els romàntics no volen renunciar a la llibertat però per això han de renunciar al concepte de llibertat present en Kant i Fichte, ja que aquest pressuposa el dualisme, és a dir, la distància respecte la natura o el que es el mateix, el domini de l'individu sobre la natura i l'acceptació de natura i humanitat com a dues coses diferents. Es tracta doncs de reconciliar llibertat i necessitat, l'individu és realment lliure quan actua sota la seva necessitat natural al ser una mateixa cosa amb la natura. Schlegel escriu "El hombre es libre porque es la más alta expresión de la naturaleza"(Beiser, 2018: 216) així la natura deixa de ser una causa externa que porta a l'individu a actuar de forma determinista, la natura es converteix en part del jo ja que els seus fins s'aconsegueixen a través d'ell. Ja no es tracta de canviar el món a través de les demandes de la raó sinó de percebre la raó en la natura i reconciliar-se amb la seva necessitat. (Beiser, 2018: 215-217)

Per a José Luis Villacañas, Schelling, en aquest sentit molt proper a Fichte, estava anclat en la idea de l'home complet capaç de desenvolupar totes les seves potencialitats, desitjos i accions i per a aconseguir aquesta reunió de potencies calia reduir la força de la reflexió i l'autoconsciència en virtut d'una espontaneïtat natural. Si bé fins llavors aquesta autoconsciència havia estat associada a la llibertat ara per Schelling calia identificar la llibertat de forma que no estigués associada a la reflexió permanent. Si la societat havia corromput l'home per via de les seves pròpies accions no serien aquestes accions les que retornarien l'equilibri a l'home, i per tant, Schelling confia en l'ordre natural per a trobar aquest nou ordre.

Per a Villacañas, aquest nou ordre que pot propiciar-se a partir de la natura està inspirat en la medicina (Schelling va dedicar part de la seva vida a estudiar medicina i ciència) i també en la gràcia religiosa deixant a part els valors de justícia o emancipació política que havien servit com a criteris de llibertat

sobretot a partir de la revolució francesa. Es tracta d'una llibertat que depèn menys del col·lectiu humà i que demana una certa entrega a la saviesa de la força de la natura. (Villacañas, 2001 :183)

Per a Vicente Serrano la relació de Schelling i els romàntics amb la autoconsciència i l'ús de la raó té molt a veure amb la idea de geni maligne o Déu enganyador de Descartes que afirma que l'individu és guiat cap al mal a través de l'ús del nostre pensament fent-nos creure que és el camí correcte. Aquest mal en Schelling és aquesta voluntat cega que ens porta cap a un desig sense fi ni resolució possible, el desig de la possessió i de la permanència, que sempre vol ser i mai és i que suposa la escissió de la unitat del jo amb el món. Schelling buscarà retornar a aquesta unitat amb la idea de natura que ve estretament associada amb la idea de divinitat. (Serrano, 2010: 131-137) L'individu, segons Schelling, es perd en la raó i això el porta al mal i necessita reconciliar-se amb la necessitat natural que hi ha dins seu per actuar correctament. Això tindrà molt impacte en la concepció de l'art de Schelling i en la producció artística romàntica en general i ens fa entendre millor de quina manera els romàntics rebutgen la raó i s'apropen a una idea que ens pot recordar a l'inconscient de Freud. Zizek desenvolupa la idea de llibertat en Schelling afirmant que l'acte de llibertat en Schelling, contradien a Fichte, és inconscient. Schelling diu que algú que té tendència pel mal sovint no és conscient de que està fent el mal ja que aquesta tendència es manifesta fins i tot quan és un nen però tot i així ningú dubta que és responsable de fer el mal. (Zizek, 2016:36-37) Aquesta paradoxa Schelling l'explica amb el fet que l'individu es predestina a ell mateix de forma lliure però inconscient i atemporal però dins de la seva existència temporal i conscient aquest acte lliure es mostra com una necessitat inexorable (Zizek, 2016: 38-39)

Així, Schelling, l'home seria responsable de la seva caiguda de l'absolut, de la natura i es tornaria un subjecte autònom en quant trenca el vincle de la divinitat amb la seva criatura i crea des de la infinitud, la finitud de l'individu. Sota aquest punt de vista l'acció de l'home és el mal en quant està separada de la divinitat, del seu fi natural, però "lo Finito es creado por Dios para que pueda devenir en infinito

por sus propios esfuerzos” (Zizek, 2016: 109) Déu, l’absolut, crea a l’home perquè pugui participar de la llibertat infinita del propi Déu que és per naturalesa el Bé i l’acció de l’home és per naturalesa el mal, llavors la humanitat guiada per la seva pròpia acció caurà en el mal, només podrà fer el bé en quant estableixi el contacte amb la saviesa de Déu amb la saviesa de la natura. La llibertat és possible en quant la divinitat es distancia de l’home i per tant la divinitat no és responsable del mal de l’home, però l’home es retrobarà amb el bé en quant es comuniqui amb la seva essència en la necessitat natural que alhora no deixa de ser una forma de llibertat.

Així, Zizek destaca tres nivells de llibertat en Schelling, una és la llibertat racional per escollir entre qüestions tant banals com un pastís de cirera o un pastís de maduixa segons quin ens provoca més plaer. El segon deriva de l’acte inconscient d’elecció del nostre propi destí que marca la nostra personalitat encara que vagi en contra dels seus interessos, com el conte de l’escorpí que pica a la granota que l’està ajudant a creuar el llac tot i sabent que això el farà ofegar-se i el tercer, el més elevat que té a veure amb una espècie experiència mística per la qual l’home arriba al seu apogeu a través de convertir la seva subjectivitat en un predicat d’una potencia superior, com si aquesta estigués actuant per sobre d’ell i que de fet, no és més que la seva essència al no haver deixat de ser mai una unitat amb la natura. (Zizek, 2016: 135-137) La concepció de la llibertat més elevada en Schelling tindrà conseqüències definitives en l’art contemporani a la seva època o des de l’altra perspectiva, Schelling posarà ordre filosòfic a allò que els artistes romàntics havien mostrat en les seves obres com una intuïció. El mateix Zizek posa com a exemple d’aquesta tercera llibertat a la creació artística “como un artista que, en lo más alto de su creatividad, se experimenta a sí mismo como un medio a través del cual se expresa una Potencia más importante e impersonal.” (Zizek, 2016:138) De l’art parlaré en el següent apartat que adquirirà una importància cabdal per els romàntics conseqüència de tot allò que he desenvolupat fins ara.

3. La natura a través de l'art

3.1 L'impacte de la tercera crítica de Kant

Kant encara tindrà una darrera influència en el pensament romàntic i possiblement la de més importància. Es tracta de la tercera crítica, la crítica de la facultat de jutjar, un tractat ampli amb el mateix rigor i extensió que les dues primeres (la crítica de la raó pura dedicada a la epistemologia i a la crítica de la raó pràctica dedicada a l'ètica) però aquest cop dedicat a l'estètica, a l'experiència estètica del món tant en la seva recepció, el gust, tant en la contemplació com en la seva creació, l'art. Els romàntics van celebrar amb entusiasme la crítica del judici ja que consideraven que Kant estava donant a l'art el lloc central que ells consideraven que mereixia i, de fet, la crítica del judici no només influència a l'art sinó també a la teoria del coneixement com en vist amb la idea de fi natural extret d'aquesta crítica.

Es podria dir que d'alguna manera, els romàntics troben en Kant un seguit d'idees que Kant d'alguna manera anticipa del que després serà la teoria de l'art romàntic i n'extreuen allò que els resulta adient pels seus interessos deixant de banda la resta en un procediment d'alguna forma anàleg al que faran en la seva metafísica amb les idees de Spinoza. Se'ns dubte un dels conceptes que més influiran als romàntics (i una de les aportacions més importants de Kant a l'estètica contemporània) és la idea de sublim.

Per a Kant, el sublim es dona quan les nostres facultats de jutjar son incapaces de copsar la totalitat del fenomen observat ja que conforme anem progressant en la observació anem trobant sempre unitats més grans fent que la resta de coses siguin petites respecte ella. (Kant, 2004:229) Llavors, el sublim només es manifesta per mitjà de violentar les nostres facultats de jutjar, és a dir, a partir del moment que provoquen la frustració d'aquestes a l'observar un fenomen tan gran que no es pot copsar, ha de ser desmesurat en quant altera la mesura de l'experiència habitual. Es tracta en paraules de Kant d'un

desplaer que alhora és plaent, el plaer de portar al límit les nostres capacitats de judici i rendir-nos davant de quelcom molt més gran que nosaltres. (Kant, 2004: 232-234) Aquest sublim pot ser per a Kant matemàtic en quant quelcom és molt més gran que nosaltres o dinàmic en quant quelcom té molta més força que nosaltres. Si quelcom impactarà als romàntics és precisament el fet que tant el sublim matemàtic com el sublim dinàmic troben en Kant la seva màxima expressió en la natura en quant, les muntanyes, les tempestes, els mars, són la mostra més clara d'aquesta grandiositat que porta al límit les nostres facultats i ens mostra la superioritat de la natura davant de nosaltres.

Sens dubte un altre idea que va marcar als romàntics va ser la idea del geni en quant a creativitat, a do natural que dona la regla a l'art i que ve a significar la reivindicació de l'artista. La idea de geni porta per ella mateixa a una creativitat de la qual no s'acaba de conèixer l'origen, a una espècie d'inconscient que d'alguna manera anticipa als romàntics i desemboca en el concepte d'idea estètica que ja sona a romàntic:

Un talent que consisteix a produir allò que no es deixa reduir a cap regla determinada [...] l'originalitat n'és la seva propietat [...] ell mateix és natura que dóna la regla [...] desconeix com es troben en ell les idees que s'hi relacionen i no té la potestat ni de concebre-les quan ell vol, ni de concebre-les segons un projecte que les esgrimeixi (Kant, 2004: 309)

Per idea estètica entenc aquella representació produïda per la imaginació que fa pensar molt sense que, tanmateix, cap pensament determinat, cap concepte, pugui resultar-hi adequat [...] És fàcil de veure que és el contrari (el *pendant*) d'una idea de la raó. (Kant, 2004: 318)

Podem veure el sublim i el geni connectats en quant el sublim, a diferencia del bell, no pot trobar fonament fora de nosaltres sinó que l'hem de buscar en nosaltres, el sublim és doncs una sensació, un sentiment subjectiu, i per tant, és l'individu qui genera la idea de sublim a partir d'ell mateix. (Kant, 2004: 213) Això s'entén a partir del que ja hem vist que teoritza Kant en la seva primera crítica, l'individu no només reflexiona sobre una realitat donada sinó que constitueix la pròpia estructura de

la realitat a través de la seva activitat. (Beiser, 2018: 116) Però els romàntics consideraven que calia anar més enllà de Kant. Kant només havia considerat que l'home a través de la seva activitat construïa el seu món però els romàntics consideraven que el món, la natura, també podia construir a l'home i l'art era el mitjà ideal per realitzar aquesta transcendental comunicació. En definitiva, tot i la inspiració que va significar per als romàntics, Kant posava molts obstacles al desenvolupament d'una estètica romàntica afirmant que l'experiència estètica consisteix només en un sentiment de plaer o restringint el coneixement només a les aparences, calia doncs, construir un raonament estètic propi.

3.2 El lloc privilegiat de l'art en el pensament romàntic

Sovint s'ha considerat des d'una visió excessivament simplista que l'art romàntic venia a expressar el sentiment de l'artista a través de la forma en com plasma la realitat, és a dir, que la realitat plasmada en l'obra de l'artista romàntic venia a reflectir els sentiments de l'artista i era modificada sota aquest criteri, era més que això. Beiser ho explica com a expressió i imitació alhora ja que els romàntics consideren que a l'expressar els seus sentiments i desitjos expressen també els poders creatius de la natura que actuen a través d'ells. D'aquesta forma tant l'objecte com el subjecte son manifestacions iguals de la única realitat indivisible de l'absolut. (Beiser, 2018:118-119) L'artista és fidel a la natura quan plasma la realitat però no ho acaba de ser si no expressa allò que la natura transmet a l'artista per a que parli a través d'ell. L'experiència estètica és el lloc on l'individu es comunica amb l'absolut.

Schelling considera necessari explicar l'absolut per explicar l'art a partir d'aquest. Per a Schelling l'absolut al que es pot anomenar també Déu és allò no condicionat per a cap altra cosa i etern en quant no esta situat en cap temps, i per tant, infinit i del qual se'n deriva l'ésser o la realitat i això s'explica perquè si l'ésser no es derivés de la idea d'absolut, l'absolut estaria condicionat per alguna altra cosa i ja no seria incondicionat. A més l'absolut:

es aquello respecto lo cual no se da la oposición entre la idea y lo concreto [...] de manera que a Dios no se le puede atribuir otro ser que el de su idea [...] lo particular en él es absolutamente igual a lo general, de modo que es todo lo que puede ser, incluso real y simultáneamente, sin intervención del tiempo, por tanto, está fuera de todo tiempo, eterno en sí (Schelling, 1999: 29)

És a dir, l'absolut està fora de tot lloc i espai concret i finit que és precisament el terreny on es mou la humanitat, és a dir, tot i que la humanitat deriva de l'absolut, en caure en el món terrenal és expulsada dels dominis de l'absolut incapaç de tenir accés al seu origen, a la seva història de forma conscient. Tot això per a Schelling implica la relegació de la reflexió en reconèixer que l'absolut no pot ser conegut segons la reflexió, ja que la reflexió només coneix allò que té davant seu i la natura, o la història de la natura, no es manifesta en el nostre enteniment com a objecte present. (Leyte, 1998:54)

Es tracta en efecte, tal com diu Virgínia López-Domínguez d'una recerca de la reconciliació que és expressió d'una nostàlgia per un passat arquetípic que va ser millor on encara existia l'harmonia i la unitat ja trencada, un tema que tampoc és exclusiu de Schelling ja que la escissió és una de les preocupacions més recurrents de la modernitat i que agafa diferents expressions. (Schelling, 1999:XVII) Així, l'obra artística apareix com a solució en quant reflecteix la identitat de l'activitat conscient i la no conscient i "ilustra el milagro de volver a reconocer unidos bajo el producto artístico la identidad que aparece escindida para la consciencia" (Leyte, 1998:54) L'art és capaç de plasmar allò que no pot plasmar la filosofia, és a dir, l'actuar d'allò no conscient en la identitat originària amb allò conscient. L'obra d'art resultant és un objecte que encara que sigui artificial posseeix la mateixa organicitat de la natura (Schelling, 1999:XIX) Així, l'art es mostra com a superior a la filosofia i per això Schelling recomana un retorn de la filosofia a la poesia de la que va sorgir originàriament. Així, la poesia segons Schelling revela un misteri captat inconscientment i fet exterior mentre que la filosofia és simplement coneixement plenament conscient, i per tant, no tocat per aquesta influència de l'absolut. (Schelling, 1999:XX-XXII)

La força de l'art rau en que es mostra com a síntesis entre el saber que és l'acció subjectiva i interior de l'individu i el actuar que és l'acció objectiva a través de la qual l'individu actua, es torna exterior en el món. L'art seria el restabliment momentani de la unitat present en la natura en quant es tracta d'un actuar que està penetrat pel saber, un saber que es torna exterior en el món. L'art és tant el moment culminant de la natura, en quant es fa influent en l'esperit humà, com el de la cultura, en quant és capaç d'actuar d'una forma més elevada penetrada per la força de l'absolut, de la natura. (Schelling, 1999: XXIII) L'art es mostra com a perfecte equilibri entre necessitat i llibertat del que abans hem vist que Schelling reclamava com a forma més elevada de llibertat:

Necesidad y libertad se comportan como lo inconsciente y lo consciente. Por esa razón, el arte se basa en la identidad de la actividad consciente e inconsciente. La perfección de la obra de arte en cuanto tal aumenta en proporción a la identidad que consigue expresar a la compenetración de intención y necesidad que hay en ella.

(Schelling, 1999: 40)

Aquesta connexió entre art i divinitat se'ns mostra fins al punt que Schelling afirma que Déu es comporta com obra d'art absoluta en quant en ell es compenetren intenció infinita amb necessitat infinita. (Schelling, 1999:41) Així, podem interpretar l'obra d'art com el retrobament de l'humà amb el bé en quant a retorn a la natura del que ens parlava Zizek.

3.3 La natura en l'art del romanticisme alemany

Per a López-Dominguez, Schelling no tenia un coneixement de les arts gaire extens i sabia més de ciència que d'art i per la seva forma de ser no era un esperit romàntic canònic però no hi ha dubte que les teories entorn a l'art de Schelling tenien una influència compartida amb els artistes romàntics afavorit perquè molts partien del mateix cercle d'artistes i filòsofs romàntics de Jena a on va conèixer Hölderlin, Goethe o el germans Schlegel i fins i tot es va casar amb la ex dona d'August Schlegel. (Schelling, 1999:IX-XII)

Per a Friedrich Schlegel, la revolució estètica romàntica tenia per objectiu final romantitzar el món, en quant l'individu i la societat es convertís en obra d'art. Fer de les nostres vides una novel·la o un poema perquè d'aquesta manera recuperin el significat, el misteri i la màgia que havien perdut en el món modern fragmentat. (Beiser, 2018:45) L'art romàntic està sempre tenyit d'aquesta voluntat de tornar transcendent el món, de fer-lo anar més enllà del que es veu objectivament i conscientment. Evidentment, un lloc privilegiat per fer-ho és la pròpia natura empírica on es dona l'experiència del sublim en la que l'infinit dels boscos, les muntanyes i les tempestes simula l'infinit de l'absolut. (Oquendo, 2011:21) Precisament per aquesta mateixa condició de simulació l'experiència del paisatge apareix en l'art romàntic com a problemàtic. Johanness Grave diu a propòsit del paisatge en Goethe que el paisatge només es considerat com a tal en quant existeix una obertura horitzontal de l'espai, és a dir, quan l'espai no està delimitat ni sigui del tot clar sinó que acabi en un horitzó. A través de la percepció i els seus límits és com es forma la referencia expressiva de l'home al seu entorn que és el paisatge (Arnaldo, 2012: 80) El paisatge en l'art romàntic és sovint fosc i angoixant en quant es mostra d'un anhel que es presenta com a irrealitzable, el mateix Goethe en la seva novel·la Werther diu:

Es Maravilloso cómo venía aquí y miraba desde la colina al Hermoso valle, como me envolvía todo alrededor [...] ¡Si desde allí pudieras divisar toda la vasta región! ¡Las colinas encadenadas unas contra otras y los íntimos valles! ¡Ay! ¡Si pudiera perderme en ellos! [...] ¡Me daba prisa por llegar allí! Y me volvía y no había encontrado lo que esperaba [...] cuando nos apresuramos, cuando el allí se convierte en aquí todo resulta antes como después y nosotros nos quedamos en nuestra miseria, en nuestra restricción, y nuestra alma sigue sedienta del refresco liberador. (Arnaldo, 2012: 85-86)

Jean-Luc Nancy caracteritza el paisatge com un lloc de l'experiència d'allò estrany, hi ha una presencia on en realitat no hi ha res present però que té per capacitat generar un sentit que el transcendeix, és una suma de muntanyes i llacs però tot i així quan ens apropem a una muntanya en concret o a un arbre en concret l'experiència de paisatge desapareix. (Arnaldo, 2012: 87)

Però aquesta incapacitat de conèixer i entendre el paisatge no significava que aquest perdés interès pels artistes romàntics, al contrari. Per Honour, els grans avenços de la ciència de l'època interessaven i emocionaven a la majoria de romàntics perquè posaven de manifest que l'univers era més i no menys misteriós del que prèviament havien imaginat i afegeix que les obres sobre la natura destil·laven un sentiment d'amor reverencial. (Honour, 1986: 67) Es tracta d'una actitud de respecte cap a la natura i de rendició davant la seva grandiositat i superioritat radicalment oposada a la dels paisatges ordenats i al servei de l'home d'èpoques anteriors.

Se'ns dubte el pintor per excel·lència del romanticisme alemany va ser Caspar David Friedrich i un dels que millor va plasmar aquesta experiència del sublim i l'absolut i els seus quadres desprenen una forta referència al misticisme i la religiositat. Friedrich tractava de plasmar en els seus quadres pensaments i emocions que era incapaç d'expressar amb paraules, ell mateix deia:

Igual que el piadoso reza sin pronunciar palabra y el Todopoderoso le escucha, así el artista con sentimientos auténticos pinta y el hombre sensible sabe comprenderlo y reconocerlo. (Honour, 1988: 79)

Friedrich utilitzava habitualment el simbolisme ja que per ell, i molts altres, la natura constituïa el llenguatge jeroglífic de Déu, la divinitat es trobava doncs a tot arreu. També Runge va ser un pintor destacat en aquest àmbit, influenciat amb tota seguretat segons De Paz, per les idees de Schelling. Runge estava convençut que l'art només era possible a través de la coincidència de l'ànima particular amb l'ànima del món i escribia:

¿No es cierto que una obra de arte surge solo en el instante en que percibo nítidamente un nexo con el universo?
(De Paz, 2003: 254)

Runge tenia una concepció de l'art molt semblant a Novalis, amb qui ja va ser comparat en vida, en la coneguda idea de que en cada flor, en cada pedra, s'amaga un missatge xifrat i Runge es referia als

seus quadres com a símbols del ritme etern de l'univers. Per fer-ho va desenvolupar un llenguatge nou marcat per els elements figuratius interessant-se pels colors i els tons i per la geometria en l'art dotant-los d'un significat simbòlic. (De Paz, 2003: 255) Runge recorre habitualment a la imatge de paradís perdut que es tornarà molt popular durant el segle XIX.

Totes aquestes idees flotaven en l'ambient de l'època i eren motiu de reflexió de molts. Per exemple un altre artista, Schiller, creia en la possibilitat de reconquistar aquest paradís i si referia en relació als nens així:

Son lo que nosotros fuimos, los que deberíamos volver a ser. Fuimos, con ellos, naturaleza, y ella debería conducirnos nuestra cultura por medio de la razón y de la libertad. Los niños son a la vez la imagen de nuestra infancia perdida, del bien más querido que jamás tendremos y la fuente de una cierta melancolía; representan al mismo tiempo el mayor grado de perfección del ideal al que podemos aspirar y por ello nos produce una suprema conmoción (De Paz, 2003: 262)

No es casual doncs que fos precisament Schiller qui escrivís una obra que es va tornar de gran influència pel romanticisme: cartes a l'educació estètica de l'home. Per a Schiller, i pels romàntics en general, el fracàs de la Il·lustració neix del fet que no n'hi ha prou amb cultivar l'enteniment dels homes, cal també cultivar sentiments i desitjos, desenvolupar la sensibilitat dels individus per inspirar-los a viure per a ideals superiors. Si l'art es va tornar tan important pels romàntics és en bona mesura perquè el consideraven com a l'únic mitjà per a resoldre la crisi sociopolítica que havia suposat la Il·lustració. (Beiser, 2018: 141)

4. Connexions romàntiques en l'ecologia contemporània

Timothy Morton és un dels pensadors que pensen la crisi ecològica actual i la relació que tenim amb la natura des de la revisió del pensament romàntic. Morton considera el concepte actual de natura

com a problemàtic i antropocèntric en quant perpetua l'excisió entre natura i cultura considerant a la humanitat com a quelcom diferent i apartat de la natura situant-se a ella mateixa per sobre de la natura i proposa una ecologia sense natura:

We need to change our view from anthropocentrism to ecocentrism . The idea that a view can change the world is deeply rooted in the Romantic period [...] nature ironically impedes a proper relationship with the earth and its life forms. (Morton, 2007: 2)

La natura resulta problemàtica en quan es crea una separació entre allò artificial en tant que producte de l'humà i allò natural. El canvi de mentalitat passa segons Morton en acceptar que l'asfalt és igual de natural en quant a producte d'un ésser natural (l'home) a partir de matèries naturals com ho és la teranyina d'una aranya o el niu d'un ocell. Aquest canvi de mentalitat passaria també per entendre la natura des d'una concepció més fosca que l'actual visió idíl·lica de la natura producte de la visió il·lustrada de bellesa on la natura perfecte se'ns mostra com la natura ordenada i bella, dels prats de gespa tallada i les flors simètriques, d'aquí el seu concepte de *Dark Ecology*. En aquest sentit, coincideix amb la visió de la natura en Schelling que afirma que l'ordre és un acte de suprema violència sobre la natura en quant trenca l'equilibri natural que és en origen desordenat. (Zizek, 2016: 150-151)

Morton afirma que el concepte de medi ambient apareix en el moment en que la relació amb el medi ambient es torna un problema per a nosaltres. Si existís bona implicació de nosaltres dins de la natura ja no caldria utilitzar el terme natura o medi ambient perquè nosaltres mateixos ja seriem natura, no ens hauríem d'implicar en res:

The environment was born at exactly the moment when it became a problem.[...] Society would be so involved in taking care of " it" that it would no longer be a case of some "thing " that surrounds us, that environs us and differs from us. Humans may yet return the idea of the " thing " to its older sense of Meeting place. In a society

that fully acknowledged that we were always already involved in our world, there would be no need to point it out. (Morton, 2007:141)

Per superar aquesta idea dualista del món, entre humà i natural, cultura i natura, en definitiva, en termes de Schelling, jo i no-jo Morton proposa no tant extreure la natura d'aquesta baixa consideració en que la tenim com a simple mitjà per als nostres interessos, sinó ficar-nos a nosaltres mateixos dins d'aquesta consideració, embrutar-nos, entrar dins del fang i entendre la nostra finitud en un univers que constantment es crea i es destrueix amb espècies que apareixen i desapareixen, entendre que no som millors ni pitjors que la resta d'éssers vius que habiten el planeta, això sí, ens adverteix Morton, sense caure en el culte a la mort. (Morton, 2007: 205)

En resum, podem dir que per a Morton el més important per a resoldre la crisi ecològica és ser conscients de com d'insignificants som els humans respecte el món com els personatges dels quadres de Friedrich que queden reduïts a una gota en un oceà immens de natura. Per explicar això Morton desenvolupa el concepte d'Hiperobjectes molt influenciat com ell mateix reconeix per la metafísica que deriva del pensament de Kant. Es tracta d'objectes que per la seva immensitat en l'espai i en el temps són impossibles de mesurar i entendre en la seva totalitat per als humans i dels quals no poden veure més que els fragments que coincideixen en el temps i en l'espai amb ells i només poden entendre'ls en relació a ells, des d'un punt de vista humà. Un hiperobjecte és un gran llac o el sistema solar però també es el plutoni o el plàstic que té una vida molt superior a la nostra. (Morton, 2013: 10-11) Tot i això Morton considera que podem fer alguna cosa respecte aquests objectes, després de tot, nosaltres vam crear el plutoni, d'alguna manera l'entenem i podem fer alguna cosa per a coexistir amb ells, el futur passa per trobar la manera de fer-ho. Morton insisteix en la idea que cal ser conscients de que tota acció humana repercuteix a diferents nivells en allò no humà i a l'inrevés, tot té conseqüències a llarg termini, cal pensar en gran, en com influeixen els microorganismes en nosaltres i nosaltres en l'eternitat del planeta, instal·lar-se en una lògica de la coexistència. Considera que la crisi ecològica és la conseqüència d'un programa de desenvolupament humà d'explotació de

recursos naturals que funciona des del neolític sense ser qüestionat, cal doncs qüestionar-lo, ja que la nostra pròpia acció pot acabar per fer-nos desaparèixer i nosaltres no podem viure en un planeta gaire més diferent al que tenim, però el planeta pot viure perfectament sense nosaltres. (Morton, 2016: 159-160)

També Félix Guattari considerava que la resolució de la crisi ecològica es troba en la possibilitat de construir una nova relació de l'humà amb l'entorn resumida en el concepte d'ecosofia que vindrà a ser el procediment pel qual es busca una manera correcta d'habitar en el planeta. Aquesta ecosofia o saviesa natural dependria més aviat de la capacitat del col·lectiu humà per actuar correctament que no pas per la creixent capacitat tecnològica o científica humana:

por un lado, el desarrollo continuo de nuevos medios técnicocientíficos, susceptibles potencialmente de resolver las problemáticas ecológicas dominantes y el reequilibrio de las actividades socialmente útiles sobre la superficie del planeta y, por otro, la incapacidad de las fuerzas sociales organizadas y de las formaciones subjetivas constituidas de ampararse de esos medios para hacerlos operativos. (Guattari, 1996:14)

La ecosofia de Guattari es compon de tres potes, l'ecologia mediambiental que tindria a veure amb la tècnica, amb el replantejament de l'acció i la intervenció en la natura, l'ecologia social que vindrà a replantejar les formes d'organització de les comunitats humanes tant en el context de la família, el treball o la ciutat, i l'ecologia subjectiva o mental en quant a resinificació de les singularitats i de la relació de l'individu amb ell mateix i amb el seu cos. Guattari entén l'ecosofia com un projecte polític de resolució de la crisi ambiental que és una crisi social, però ho fa dotant als individus i a la seva visió del món d'una importància crucial en quant a presa de consciència de si i canvi dels seus sistemes de valor en base a fer el planeta habitable. Guattari reclama un capgirament dels valors i una educació estètica de l'home anàloga a la demanada pels romàntics al segle XIX.

Conclusions

L'art romàntic, l'obra de Schelling o les influències en l'ecologisme contemporani del romanticisme donaria per a tres treballs més. En concret, l'obra de Schelling és complexa en quant a canviant, ja que consta de diverses etapes on el seu pensament muta, i he estudiat només la seva primera part. La filosofia de l'art de Schelling acaba interessant-se per la mitologia, una qüestió que per la seva complexitat he preferit no abordar. Personalment ha servit per a mi com a un punt de partida cap al que obrir futures investigacions.

La llibertat en els romàntics pot ser una mica confusa, té més aviat voluntat d'alliberar-se de la influència dels altres homes que de la influència d'un destí superior, en aquest sentit no deixa de sonar a determinisme natural però és un destí que s'assumeix voluntàriament i que eleva la creativitat i la bondat dels homes, l'home té la responsabilitat de escollir entre la maldat social i la bondat natural. No es tracta doncs simplement d'un primitivisme que busca tornar a l'ús dels instints, el romàntic accepta la seva capacitat de raonar però ho fa entenent que és possible el coneixement més enllà de les paraules. Les sensacions i sentiments que l'individu té són molt importants de cara a actuar correctament i esdevenir un individu complet. Sota el meu punt de vista el romanticisme és clau per a entendre el desenvolupament de l'ecologisme (en la reconciliació amb la natura), el psicoanàlisi (en l'inconscient) i l'espiritualitat orientalista (en el monisme), tres potes clau del pensament contracultural de la contemporaneïtat, i per tant, em sembla important estudiar aquest període més de prop com una de les obertures més grans del pensament occidental dels últims segles.

Una de les granses del pensament romàntic és que qüestiona el propi comportament humà i social i és autocrític amb el lloc on l'individu s'ha situat a ell mateix respecte el món. Des d'una visió historicista i sociològica aquesta visió del món romàntica és conseqüència del baix estat anímic de la societat del segle XIX un cop despertats els monstres del optimisme il·lustrat del segle XVIII. Sovint

la història és cíclica i vivim també en un moment de crisi social, però també anímica conseqüència de l'optimisme de la societat del benestar post segona guerra mundial. És per això que Morton veu el retorn al pensament romàntic com a quelcom natural i en fer-ho obre un debat que cada vegada és concorregut en el pensament occidental, la recent exposició del CCCB “Després de la fi del món” amb forta presència de textos de Morton, és un bon exemple.

El treball ha acabat resultant més metafísic del que esperava però ho és també en consonància amb la meva creença (i la de molts) que la crisi ecològica no es resoldrà només amb sancions econòmiques i cimeres mundials, cal un canvi de mentalitat, no només del nostre concepte de natura, sinó del nostre lloc en el món, la manera en com ens relacionem amb aquest i la concepció que tenim de nosaltres mateixos com a espècie. La potencia de l'estètica romàntica és que la contemplació de la natura sembla encara estar tenyida d'una estranyesa, d'un to transcendental que ens convida a qüestionar-nos a nosaltres mateixos pel simple fet de sentir-nos petits en un paisatge immens, simples mortals rodejats d'arbres i muntanyes mil·lenàries i per la soledat que cal per a submergir-se en aquesta experiència estètica atemporal que convida a la reflexió.

Bibliografia

- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, 2012
- Arnaldo, Javier (ed.), *Goethe, naturaleza, arte, verdad*, Circulo de belles artes, 2012
- Beiser, Frederick C., *El imperativo romántico: el primer romanticismo alemán*, Sequitur, 2018
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, 2014
- Clark, Kenneth, *La rebelión romántica*, Alianza Editorial, 1990
- Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía Vol.4*, Ariel, 1996
- Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía Vol.7*, Ariel, 1996
- De Paz, Alfredo, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Alianza, 2003
- Fulbrook, Mary, *Historia de alemania*, Cambridge University Press, 1995
- Guattari Félix, *Las tres ecologías*, Pre-textos, 1996
- Honour, Hugh, *El romanticismo*, Alianza, 1986
- Janés, Alfonsina, *Historia de la cultura alemana*, Autoeditat, 1992
- Kant, Emanuel, *respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?*, Berlinische Monatschrift, 1784
- Kant, Emanuel, *Crítica a la facultad de juzgar*, Edicions 62, 2004
- Leyte, Arturo, *Las épocas de Schelling*, Akal, 1998
- Morton, Timothy, *Ecology without nature, rethinking environmental aesthetics*, Harvard U. P, 2007
- Morton, Timothy, *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, 2013
- Morton, Timothy, *Dark Ecology*, Columbia, 2016
- Oquendo, Luis, “Acercamiento a una lectura comprensiva de la filosofía del arte Schelling”,
Revista de filosofía (Centro de Estudios Filosóficos Adolfo García Díaz) Nº67, 2011, pp. 42-69

- Orozco, Emilio, *Introducción a Góngora*, Editorial Critica, 1984
- Reale, G., Antiseri, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico Vol.III*, Herder, 1988
- Safranski, Rüdiger, *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, 2009
- Schelling, Friedrich.W.J, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, 1996
- Schelling, Friedrich.W.J, *Filosofía del arte*, Tecnos, 1999
- Serrano, Vicente, *Soñando Monstruos: Terror i delirio en la modernidad*, Plaza y Valdés, 2010
- Villacañas, Jose Luis, *La filosofía del idealismo alemán Vol.1*, Editorial síntesis, 2001
- Zizek, Slavoj, *El resto indivisible*, Ediciones godot, 2016